

DOI 10.15826/izv.2.2019.21.3.046
УДК 82-94 + 82.091 + 82'04 + 82'06

Г. П. Михайлова
Вильнюсский университет
Вильнюс, Литва

АХМАТОВА И ЗАГАДКА ШЕКСПИРА

В воспоминаниях современников Анны Ахматовой высказывания о ее интересе к личности и творчеству Уильяма Шекспира обрело статус *locus communis*. Это пристрастие закреплено ею самой в записных книжках 1958–1966 гг. Приведем такой факт: в планах Ахматовой за 1957 г. значится написание книги, второй раздел которой, «Marginalia», должен был включать заметки о Шекспире.

В статье исследуются причины интереса Анны Ахматовой к вопросу атрибуции наследия Уильяма Шекспира. В рассуждения вовлекаются мемуарные свидетельства современников Ахматовой — В. Рецептера, В. Муравьева, И. Ивановского, Г. Глѣкина, Л. Чуковской, Э. Герштейн, а также фрагменты из ее записных книжек и художественных произведений («Поэмы без героя», драмы «Пролог, или Сон во сне» и др.). Ахматова принимала участие в дебатах о том, кто написал пьесы Шекспира и об идентичности «Уильяма Шекспира». Она сомневалась в том, что актер и театральный антрепренер из Стратфорда-на-Эйвоне является автором многочисленных пьес. Ахматова осознавала, что в Европе времен Шекспира авторство не имело первостепенного значения или того значения, которое мы придаем ему сегодня. Но она не разделяла точку зрения некоторых своих собеседников (В. Рецептера, В. Муравьева) на возможность существования «искусства без имен».

Необходимость точного определения автора знаменитых пьес и сонетов была продиктована желанием прояснить для себя некоторые литературно-эстетические проблемы: взаимоотношение между реальным и имплицитным автором, степень дистанцированности *alter ego* автора в тексте произведения от самого писателя, возможность дискурсивной игры в пределах цепочки «автор — нарратор — персонаж — читатель», механизмы вытеснения либо «затемнения» исповедального начала.

Ключевые слова: мемуары; «Пролог, или Сон во сне», «Поэма без героя»; Валери; Фуко; авторство; множественный субъект; читатель.

Цитирование: Михайлова Г. П. Ахматова и загадка Шекспира. DOI 10.15826/izv.2.2019.21.3.046 // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2: Гуманитар. науки. 2019. Т. 21. № 3 (190). С. 51–65.

Поступила в редакцию 03.06.2019

Принята к печати 01.07.2019

Galina P. Mikhailova*Vilnius University*
Vilnius, Lithuania**ANNA AKHMATOVA AND THE RIDDLE OF SHAKESPEARE**

In the memoirs of Anna Akhmatova's contemporaries, statements about her interest in William Shakespeare's personality and creative work may be regarded as *locus communis*. This passion was dwelt upon in her *Notebooks* written between 1958 and 1966. The following fact is worth mentioning here: in 1957, Akhmatova planned to write a book whose second part *Marginalia* was supposed to include notes about Shakespeare.

This article explores the possible reasons for Anna Akhmatova's interest in the attribution of Shakespeare's heritage. The article refers to evidence from Akhmatova's contemporaries (V. Rezepter, G. Glyokin, I. Ivanovsky, L. Chukovskaya, V. Muravyov, E. Gerstein) and fragments from her notebooks and poetry (*Poem without a Hero*, play *Prologue*, or *A Dream within a Dream* and others). Akhmatova took part in the debate over who had written Shakespeare's works and "William Shakespeare's" identity. She doubted that the actor and theatrical entrepreneur from Stratford-upon-Avon had really authored numerous plays. Akhmatova was aware of the fact that during Shakespeare's time, authorship was not of preeminent importance or had the significance attributed to it today. But she did not share the point of view of some of her interlocutors (Rezepter, Muravyov) on the possibility of "art without names".

The need to establish the real author of famous plays and sonnets was dictated by Akhmatova's desire to clarify some literary and aesthetic issues for herself, i.e. the correlation between the real and the implicit author, the degree of distance between the author's *alter ego* in the text and the author themselves, the possibility of discursive play within the chain "author — narrator — character — reader", the mechanisms of displacement or "obscuring" of the confessional tone.

Key words: memoirs; *Prologue, or A Dream within a Dream*; *Poem without a Hero*; Valéry; Foucault; authorship; multiple subject; reader.

Citation: Mikhailova, G. P. (2019). Akhmatova i zagadka Shekspira [Anna Akhmatova and the Riddle of Shakespeare]. *Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2: Humanities and Arts*, 21, 3 (190), 51–65. doi: 10.15826/izv2.2019.21.3.046

*Submitted on 03 June, 2019**Accepted on 01 July, 2019*

Шекспир как предмет чтения и объект для размышлений сопровождал Анну Ахматову на протяжении многих лет: «Летом 1915 в Слепневе читала Расина. (Теперь <в> 1965, Донна и Элиота. Всегда Шекспира)» [Записные книжки, с. 667]. Читавшая Шекспира в подлиннике, она считала себя знатоком английского драматурга. Более того, таковой она представляла в глазах других людей [Ивановский, с. 615; Черных, с. 479; Тименчик, с. 269–270]. Особенно Ахматову занимала так называемая «загадка Шекспира».

В шекспироведении бытует гипотеза о том, что всё, написанное Уильямом Шекспиром, не могло быть создано обычным человеком, причастным к театру. На сегодняшний день насчитывается более восьмидесяти «высокообразованных и родовитых» претендентов на авторство шекспировских произведений [Иванов, Макаров, Радлов, с. 124]. С середины XIX в. вокруг «шекспировского вопроса» развернулась широкая дискуссия, которая с той или иной степенью интенсивности длится до сих пор [McCrea; Smith; Shapiro; Пешков]. В годы жизни Ахматовой вопрос об авторе шекспировских драм также обсуждался в российском шекспироведении [Шекспир и русская культура, с. 766]. Принято считать, что Ахматова принадлежала к числу сторонников антишекспировских концепций, и мнение о том, что в опубликованных текстах Ахматовой и в архивах «свидетельств интереса поэтессы к альтернативным теориям авторства» обнаружено не было [Иванов, Макаров, Радлов, с. 171], неверно. Так, в незавершенной трагедии Ахматовой «Энума Элиш. Пролог, или Сон во сне» можно обнаружить ироническую отсылку к одному из претендентов на авторство шекспировских пьес — поэту и драматургу Кристоферу Марло [Ахматова, 1998, т. 3, с. 310]. Более того, при желании, в известных строфах ахматовской «Решки» («Поэма без героя»), где Ахматова эксплицирует суждения о собственном поэтическом высказывании (поэме), т. е. в строфах о плагиате, шкатулке с двойным дном, симпатических чернилах, зеркальном письме, тайнописи и криптограмме [Ахматова, 1998, т. 3, с. 195; 1990, т. 1, с. 338], можно услышать отголоски обвинений Шекспира в многочисленных заимствованиях, а также отзвуки конспирологических теорий «антистратфордианцев», искавших зашифрованную в текстах Шекспира информацию о подлинном авторе драм.

Мемуаристы же со всей очевидностью подтверждают интерес Ахматовой к вопросам шекспировского авторства и тайнописи его текстов. Например, в записях разговоров с Ахматовой, сделанных одним из лучших ее собеседников в 1959–1966 гг. Г. В. Глёкиным [Глёткин]. Самый же обильный материал предоставляют воспоминания актера, режиссера и писателя В. Э. Рецептера, в которых воспроизведены его неоднократные беседы с Ахматовой о Шекспире — о героях и исторических подтекстах его пьес и о подлинности его авторства [Рецептер]. Мемуарное эссе Рецептера, как и записи Глёткина, могут стать отправной точкой для рассуждений о возможных причинах того, почему Ахматова могла поддерживать «антистратфордианцев», т. е. гипотезу о подставной роли актера Шекспира, под чьим именем писали драматурги или знатные особы елизаветинской эпохи: «Она вообще придерживается того мнения, что ни драмы, ни сонеты актер театра “Глобус” написать не мог... “И только известная косность англичан заставляет нас верить шекспировской традиции”» (запись от 29 июня 1959 г.) [Глёткин, с. 62]; «Не помню, чтобы Анна Андреевна настаивала при мне на каком-либо имени, но позже я узнал, что имена обсуждались ею, и неоднократно. Она присматривалась и к Вильяму Стенли графу Дерби шестому — он вслед за своим братом имел право на трон, и в конце апреля — начале мая 1965 года к Кристоферу Марло (в связи с прослушанной ею передачей по Би-би-си)» [Рецептер, с. 652].

В разговорах Ахматова опиралась на те же факты, что и другие «еретики», — на сохранившиеся документальные сведения об историческом лице — актере Шекспире (на его портрет, свидетельство о покупке имущества, закладные, завешание и т. д.). Заметим, что, по утверждению Рецептера, все доводы, известные противникам концепции актерского авторства, приобретали в устах Ахматовой «силу личного свидетельства» [Рецептер, с. 650], т. е. «загадка Шекспира» воспринималась Ахматовой весьма интимно.

Здесь сошлемся на рассуждения переводчика Шекспира — Б. Л. Пастернака, который изложил две существующие версии происхождения Шекспира: «извозничье-дворовую» и «аристократическую». Последняя, с его точки зрения, со всей очевидностью проявилась в трагедии «Гамлет», центральный персонаж которой — бесспорный «цесаревич», высокомерно рассуждающий о черни, о среднем человеке и о «силе количества» [Пастернак, с. 277–278]. При этом Пастернак полагал, что обе «родословные» Шекспира имеют право на существование. Русский поэт придерживался традиционной точки зрения, считая существование подлинного Шекспира бесспорным. Одна из главок в его статье «Замечания к переводам из Шекспира» так и названа: «Подлинность Шекспирова авторства» [Там же, с. 185–187]. Для современника и друга Ахматовой жизнеописание английского драматурга — это обычная биография «несомненно существовавшего человека», который не стыдился описок и повторений и, работая на износ, «зевал перед лицом веков от усталости» [Там же, с. 187].

Ахматова же в беседах с В. Рецептером и Г. Глэкиным опиралась на доводы «антишекспиристов» об очевидной основательной образованности автора пьес и несомненной его близости ко двору [Рецептер, с. 649–650; Глэкин, с. 81]. Но из чего складывались подобная очевидность и несомненность?

Мишель Фуко заметил, что функция а в т о р «не образуется спонтанно как просто атрибуция некоторого дискурса некоему индивиду. Функция эта является результатом сложной операции, которая конструирует некое разумное существо, которое и называют автором» [Фуко, с. 25]. В случае с Шекспиром конструирование «истинного» автора отчасти явилось результатом реконструкции имеющихся шекспировских текстов, произведенной читателями, литературоведами и литературными критиками (здесь заметим, что подобная ситуация сложилась и вокруг Ахматовой — о чем ниже). Содержательная глубина и формальный блеск пьес английского драматурга и поэта, постигнутая разнообразными адресатами, позволили создать образ гениального автора — одну из многочисленных вариаций романтического идеала вдохновенного художника. Это и стало источником сомнений: творцом великих трагедий не мог быть сын перчаточника, неграмотный пайщик актерской труппы и ростовщик, или, по-ахматовски, — «малограмотный, меркантильный, сильно пьющий» комедиант [Рецептер, с. 650]. Конечно, Ахматова имела представление и о том, насколько сомнителен был статус актерской профессии во времена Шекспира, о чем с горечью писал и сам Шекспир в Сонете 111:

O for my sake do you with Fortune chide,
The guilty goddess of my harmful deeds,
That did not better for my life provide
Than public means which public manners breeds.
(«О, как ты прав, судьбу мою браня,
Виновницу дурных моих деяний,
Богиню, осудившую меня
Зависеть от публичных подаяний».)
[Шекспир, с. 157 (пер. С. Я. Маршака)]

Но, думается, и в 60-е гг. XX в. (годы общения поэта с В. Рецептером и Г. Глёмкиным) представителям театральной или кинематографической культуры и их творческим способностям не придавали той значимости, как в нынешние времена.

Проследим дальнейший ход бесед молодого артиста, задетого унижением актерской братии, и Ахматовой: «...Имени Шекспира нет в университетских списках... — Анна Андреевна, но какое это имеет значение? Есть пьесы, их играют, и слава богу, что они остались для нас. — Вы думаете? (Пауза) Вопрос авторства не имеет значения?» [Рецептер, с. 649]. Аналогичное находим в записях Г. Глёмкина весной 1960 г. и в воспоминаниях молодого переводчика Владимира Муравьева, подружившегося с Ахматовой зимой 1963 г.:

Основной принцип гениального творчества — творения берутся ниоткуда — рождаются из воздуха. И кажется, что они так же вечны и древни, как сама природа, как мир. Критерий времени в применении к ним теряет свою значимость. Теряет свою значимость и личность творца. Ни светский, кичащийся 600-летним дворянством и красавицей женой камер-юнкер (Пушкин. — Г. М.), ни желчный гражданин бестолковой Флорентийской республики (Данте — Г. М.), ни тем более мифический, плохо образованный актер из театра «Глобус» ни малейшего значения для мирового искусства не имеют [Глёмкин, с. 115];

Читали мы с ней историческую хронику о Ричарде II. Именно о Ричарде II. Тогда же она сказала: «Никак не может быть, чтобы этот актеришка был автором таких пьес». Я ответил: «Знаете, Анна Андреевна, по-моему, это не имеет никакого значения. Нас интересуют пьесы, драматический состав его поэзии, а вовсе не его личность». «Но личность, — возразила она, — мешается под ногами» [Муравьев].

Эти фрагменты бесед Ахматовой с Г. Глёмкиным и В. Муравьевым можно интерпретировать в координатах суждений Поля Валери. Это позволительно ввиду того, что в декабре 1962 г. Ахматова читала его книгу «Variété V» [Записные книжки, с. 259, 275, 276, 451]. В статье «Вопросы поэзии» («Questions de Poésie») П. Валери эмоционально писал о помехах (ср. ахматовское «личность мешается под ногами»), которые возникают на пути к тому состоянию, когда мы «станем орудием написанной вещи, так что наш голос, наш разум и все источники нашей чувствительности будут сочетаться, чтобы дать жизнь и могущественное присутствие творческому акту автора». Эти помехи — преподносимые и навязываемые

нам «даты и биография», «ссоры и доктрины», которые «...меня не заботят, когда я имею дело с музыкой и хрупким искусством голоса, несущего в себе мысли... <...> Будет еще время поговорить о жизни, любви и взглядах поэта, о его друзьях и врагах, его рождении и смерти, когда мы достаточно продвинемся в *поэтическом осмыслении* его стихотворения...» [Valéry, p. 1289]

Схожее мнение высказано и в «Тетрадах» («Cahiers») П. Валери, где в качестве примера приводится как раз та фигура мирового литературного процесса, которая так интересовала Ахматову, и где П. Валери выступает с позиций антистратфордианцев:

...не понимаю, какое отношение к искусству, — иначе говоря, к моему наслаждению и переживанию — может иметь то, что вызывает у меня мысль о конкретном человеке. Его долг — то есть его ремесло — повелевает ему исчезнуть; должны исчезнуть его лицо, его страсти, его заботы. Мы ничего не знаем об авторах величайших творений. *Шекспир никогда не существовал, и я сожалею, что его пьесы помечены именем.* «Книга Иова» не принадлежит никому. Самые полезные и самые глубокие понятия, какие мы можем составить о человеческом творчестве, в высшей степени искажаются, когда факты биографии, сентиментальные легенды и тому подобное примешиваются к внутренней оценке произведения. То, что составляет произведение, не есть тот, кто ставит на нем свое имя. То, что составляет произведение, не имеет имени [Валери, с. 183–184].

У П. Валери речь идет об элиминации авторской составляющей художественного произведения и о депсихологизированной рецепции текста. Идеал деперсонализированного искусства витал в воздухе двадцатого столетия (в 1920-е гг. эту идею развивал и Т. Элиот), а позднее, как известно, лег в основу постструктуралистских и деконструктивистских концепций. В частности, Р. Барт, наиболее четко оформивший идею «смерти автора» в одноименной статье 1968 г., опирается в самом начале статьи именно на П. Валери:

...он (Валери. — Г. М.) ...беспрестанно подвергал Автора сомнению и осмеянию, подчеркивал чисто языковой и как бы «непреднамеренный», «нечаянный» характер его деятельности и во всех своих прозаических книгах требовал признать, что суть литературы — в слове, всякие же ссылки на душевную жизнь писателя — не более чем суеверие [Барт, с. 386].

Судя по воспоминаниям В. Муравьева, начитанные молодые друзья Ахматовой в пору разговоров с нею не особенно углублялись в теоретические аспекты проблемы авторства и не были захвачены идеей очищения творческой личности от всего субъективно-эмоционального. Так, В. Муравьев в беседе с О. Е. Рубинчик (2000) признает «антистратфордианскую» «правду» Ахматовой задним числом:

И оказалось *теперь*, согласно замечательным открытиям, которые *вот сейчас были сделаны*, что она была совершенно права, что безвестного стратфордского ростовщика, болтавшегося при театре «Глобус», так, для смеху, для маскировки «назначили» автором шекспировских драм. *И она, видимо, чувствовала* тут какой-то

подвох, ведь и Набоков говорил: «Нет никакой надобности в этой исторической личности, которую нам подсовывают под видом автора пьес Шекспира». И говорил совершенно правильно. Ахматова (*это мне сейчас пришло в голову*), поскольку она была большая специалистка по игре, проводящейся в жизнь, почуяла запах, оттенок игры, который сопровождает стратфордское авторство этих очень мрачных и, я бы сказал, декадентских шекспировских пьес [Муравьев].

Суть высказываний В. Рецетера и В. Муравьева в том, что оба низводят (или возводят?!) пьесы и сонеты Шекспира до интеллектуального достояния социума или до безымянного достояния мировой культуры, когда творческая индивидуальность, породившая общезначимую ценность, отходит на задний план. Как писала Ахматова в набросках «Большой исповеди» (для «Пролога»):

Но все заголосили: «Ни за что!
Довольно нам таких произведений,
Подписанных чужими именами.
Все это нашим будет и про нас».
А что такое «наше»? И про что там?

[Ахматова, 1998, т. 3, с. 320]

Для В. Муравьева (и, возможно, иных образованных и начитанных конфидентов Ахматовой) Шекспир (или кто-либо другой) — не более чем имя собственное, которым означены интересные и важные для них тексты. Младшие собеседники Ахматовой как бы предлагают возвратиться к ренессансному (времен Шекспира) взгляду на отношения между писателем и произведением, когда литературное занятие рассматривалось как «простое участие в обороте идей, изначально являющихся публичным достоянием, и книги как печатные “носители” этих идей тоже включались — расширительно или по аналогии — в сферу публичного достояния» [Вудманси, с. 41]. Ахматова отчасти соглашалась с этим: ее жест в сторону полки с книгами («Вот он — Шекспир»), заменивший ответ на вопрос «молодого литератора об авторстве произведений Шекспира» [Коваленко, с. 50], мог означать, на наш взгляд, что стоящие на полке книги (созданные не автором, но «скриптором») являются вневременной и внебиографической ценностью — «искусством без имен» (Г. Вёльфлин).

Но подойдем к проблеме с другой стороны. Известную ахматовскую дефиницию поэзии как «священного ремесла» [Ахматова, 1999, т. 2, кн. 1, с. 86] можно интерпретировать как парадоксальную модель писательства, не разъединяющую, а сводящую воедино момент «ремесленного» исполнения и момент Божественного вдохновения¹. Тем не менее, исключительная *личная* ответственность творца за все им «исполненное» присуща Ахматовой в высшей степени. Она в полной

¹ В романтических концепциях теоретиков искусства 2-й половины XVII — XIX в. момент умения творца был сведен до минимума и, в ряде случаев, полностью исключался [Вудманси, с. 37–38]. Мы отдаем себе отчет в принципиальном «преодолении» акмеистами (Ахматовой в том числе) символистских идей мистического, сверхразумного поэтического озарения, что повлекло за собой «заземление» поэзии и внимание к правилам и приемам построения стихотворного текста, но это сути дела не меняет.

мере осознавала себя в русской поэзии одним из «основателей дискурсивности» [Фуко, с. 30], и, следовательно, любые рассуждения об анонимности могли быть для нее неприемлемыми. Рецептер пришел к такому выводу: «...Ахматовой важно было найти своего автора во всей неповторимой конкретности его частной судьбы, в трагическом воздухе времени, так, а не иначе сказавшихся в “безымянном” труде» [Рецептер, с. 653].

Иными словами, структура художественного текста, по Ахматовой, фундирруется историзацией и социализацией субъективного (исповедального) начала. Несколько отклонившись от «шекспировской» темы в подтверждение этому приведем ее истолкование книги стихов Н. А. Заболоцкого (запись Л. К. Чуковской от 14 сентября 1957 г.): «Да ведь это страшная книга! — бурно заговорила Анна Андреевна. — Просто страшная. В ней встречаются хорошие стихи, это правда, но *нет лица поэта*, нет лирического героя, *нет эпохи, нет времени...*» [Чуковская, с. 262].

Помимо этого, необходимость точного определения автора «Гамлета» была продиктована желанием прояснить степень проявленности субъективного, личностного начала в творчестве Шекспира. Правомерность обращения (в попытках разобраться в соображениях Ахматовой по поводу соотношения характеристик лирического субъекта с самодостаточным бытием субъекта-автора за рамками текста) к «шекспировскому вопросу» подтверждается зафиксированным Эммой Герштейн фрагментом беседы с Ахматовой о лирической поэзии:

Появление <поэта> перед читателем в образе лирического героя со своей индивидуальной судьбой мы сравнили с работой актера, как бы он ни перевоплощался, он все же сжигает свои нервы, плачет своими слезами. Словом, и актер, и лирический поэт (больше, чем художники других областей) служит сам для себя материалом искусства [Герштейн, с. 551–552].

Попытаемся прокомментировать одну из взволновавших В. Рецептера реплик Ахматовой: «Ему (автору “шекспировских” пьес и сонетов. — Г. М.) повезло. *Ему удалось скрыться*» [Рецептер, с. 649]. Сравним ее, к примеру, с набросками ахматовского «Вступления» к «Большой исповеди»:

Позвольте скрыть мне все: мой пол и возраст,
Цвет кожи, веру, даже день рожденья
И вообще все то, что можно скрыть.
А скрыть нельзя — отсутствие таланта
И кое-что еще, остальное ж
Скрывайте на здоровье.

[Ахматова, 1998, т. 3, с. 319]

Так в чем же для Ахматовой заключалось мучительное очарование шекспировской мистификации? Думается, в том, что история жизни актера Шекспира заместила жизнеописание истинного автора. Это жизнеописание можно воспроизвести лишь предположительно, оно не может быть изложено со всей

достоверностью. Обратимся вновь к мемуарам В. Рецептера, воспроизводящим свои реплики в диалоге с Ахматовой:

Гамлет является автором пьесы-спектакля, а Первый актер — только исполнителем, за которого подлинный автор прячется... — Продолжайте, — сказала Ахматова. <...> — Возникает «ситуация инкогнито», смысл которой заключается в том, что автор «скрыт» от действующих лиц и в то же время «открыт» для зрителя, если это спектакль в «Глобусе», и для читателя, если у него в руках, скажем, — издание in folio, с портретом Дрюйшота и просьбой смотреть «в саму книгу», в то, «что он написал», а не на «чужой» портрет... [Рецептер, с. 657–658]².

В суждении В. Рецептера, встреченном Ахматовой с энтузиазмом, представляя интерес два момента: понятие об отношениях, возникающих между автором и читателем во внутритекстовой «ситуации (авторского) инкогнито», и соображения о связи между внетекстовым автором и читателем. И если раздражение шекспироведов вызывает заурядное лицо автора Первого фолио, изображенное на гравюре Мартина Дройсхута, и тем самым оспаривается принадлежность этого лица гениальному Шекспиру, то, с точки зрения Ахматовой, гравер намеренно скрыл подлинное лицо сочинителя драм, предлагая в поисках автора адресоваться непосредственно к текстам Шекспира [Рецептер, с. 651; см. также: Глёткин, с. 81]. Неточно цитируя смысл стихотворной подписи к портрету Дройсхута, Ахматова полагала, что она следует мысли ее автора. Справедливости ради, нужно сказать, что в эпиграмме Бена Джонсона нет намека на подобную интенцию гравера — с о з н а т е л ь н о исказить черты Шекспира³.

Проведем аналогию: литературный быт XX в. был несравненно более открытым, чем в предыдущие культурные эпохи: поэты проживали жизнь публично, их портреты демонстрировались на выставках, выпускались в виде открыток. Выразительный портрет Ахматовой, созданный Н. Альтманом в 1915 г., превратился в ее визитную карточку, став обязательной составляющей образа «поэт Анна Ахматова», который сложился в 1910-е гг. В зрелом возрасте Ахматова кардинально корректировала этот миф о себе, касаясь и биографического,

² Речь идет о единственном на тот момент прижизненном изображении Шекспира — гравюре работы художника Мартина Дройсхута (Martin Droeshout) и сопровождающей ее эпиграмме драматурга, поэта и актера Бена Джонсона (Benjamin Jonson). Гравюра и эпиграмма были помещены в первом посмертном собрании сочинений Шекспира, так называемом Первом фолио.

³ Текст эпиграммы Б. Джонсона в переводе А. А. Аникста:

Здесь на гравюре видишь ты
Шекспира внешние черты.
Художник, сколько мог, старался,
С природою он состязался.
О, если б удалось ему
Черты, присущие уму,
На меди вырезать, как лик,
Он стал бы истинно велик.
Но он не смог, и мой совет:
Смотрите книгу, не портрет.

[цит. по: Аникст]

и творческого аспектов созданного некогда образа. Записные книжки Ахматовой 1960-х гг. полны критических заметок о мемуарах, книгах, статьях, диссертациях, в которых так или иначе воспроизводилась ее судьба — писательская и человеческая: «Я не хочу, чтобы мне подсовывали какую-то чужую и мне отвратительную жизнь и старались уверить меня, что я ее прожила, а она просто — плод воображения 5–6-ти каких-то подозрительных личностей (в основном выживших из ума)» (запись 1965 г.) [Записные книжки, с. 626].

Поэтому понятно, насколько близко она приняла к сердцу мысль о том, что изображение Шекспира — это художественная мистификация. Конечно, важнейшей составляющей социокультурной идеологии «Анна Ахматова» являлся не только визуальный и литературно-критический (либо мемуарный) текст о ней, но и поэтический, «вычитываемый» читателями (и критиками) из ее ранних стихов. Ахматова записывала: «...у меня склудился не то двойник, не то оборотень, который мирно прожил в чьем-то представлении все эти десятилетия, не вступая ни в какой контакт со мной, с моей *истинной судьбой* и т. д.» [Ахматова, 2016, с. 420].

Иначе говоря, в зрелые годы Ахматова решала для себя наболевшие литературно-эстетические проблемы, в частности, вопрос о взаимоотношениях конкретного и имплицитного авторов, о величине дистанции между *alter ego* автора в тексте произведения и самим писателем. У нее был горький и одновременно комичный опыт их отождествления: некогда издатель журнала «Аполлон» С. К. Маковский извлек сведения об отношениях Ахматовой и Н. С. Гумилева из ее стихов [Записные книжки, с. 362, 364]. Ахматова обсуждала проблему подобного «коварства лирической поэзии» с Эммой Герштейн и Лидией Гинзбург:

Поэт как будто открывает читателю свои самые сокровенные переживания, но ходит как по канату. Один неверный шаг — и сорвешься в мелкое, личное, излишне откровенное. Я пошутила, что писанье лирических стихов, в сущности, занятие неприличное. Анна Андреевна ответила, что как раз недавно она беседовала на эту тему с «Люсей» (Лидией Яковлевной Гинзбург), тоже говорившей о невидимой черте, которую так опасно перейти поэту [Герштейн, с. 551].

Автобиографичность с самого начала являлась отличительной особенностью ее поэзии. С годами автобиографическое начало усиливалось, если истолковывать его как «подчинение творческой биографии некоторой общей задаче (в рамках определенного периода жизни поэта)», когда «авторская репрезентация художественного произведения... как бы приравнивается к некоторому публичному поступку» [Немировский, с. 5]⁴. При этом лирический, сугубо интимный пласт вытеснялся на периферию поэтических текстов. Выявление механизма подобного вытеснения либо «затемнения» исповедального начала становилось для Ахматовой все более насущной проблемой. Укажем на один

⁴ В таком ключе нами рассмотрен ахматовский цикл «Венок мертвым» [Михайлова].

«тактический прием» уклонения от «стыда лирической откровенности» [Бахтин, с. 158], обратившись к ахматовской дневниковой записи:

Я какой-то анти-Браунинг. Тот всегда говорит от другого лица, за другое лицо. Я не даю сказать ни слова никому (в моих стихах, разумеется). Я говорю от себя, за себя все, что можно и чего нельзя. *Иногда в каком-то беспамятстве вспоминаю чью-то чужую фразу и превра<щаю> ее в стих* [Записные книжки, с. 476].

Возможно, в непреднамеренной (либо сознательной) лирической исповеди с «оглядкой на чужое слово» (М. Бахтин) Ахматова видела способ размывания ярко выраженной индивидуальности субъекта письма. Отметим при этом, что, не обезличивая художественный текст, Ахматова акцентирует смыслопорождающую роль читателя, особенно по отношению к «Поэме без героя»: «борьба с читателем» и «помощь (и почти подсказка) читателя», как это зафиксировано Ахматовой в прозе о поэме [Ахматова, 1998, т. 3, с. 217, 244], которая (проза) разворачивается как беседа с прочитавшими и читающими триптих.

Вернемся к воспоминаниям В. Рецептера. На протяжении нескольких встреч он делился с Ахматовой наблюдениями над повторяющейся у Шекспира техникой «mise en abyme» — в «Гамлете», «Сне в летнюю ночь», «Буре», «Укрощении строптивой» [Рецептер, с. 657–658]. Тот живой интерес, который, согласно мемуаристу, вызвали его рассуждения у собеседницы, подтверждается записями Ахматовой, сделанными в 1962 г.

С одной стороны, в этих записях проступает упорство в поиске подлинного имени автора шекспировских драм, которое позволило бы, по выражению М. Фуко, «сгруппировать ряд текстов, разграничить их, исключить из их числа одни и противопоставить их другим» [Фуко, с. 21]. Ахматова усматривает некие структурные закономерности шекспировских трагедий, сводящие их в круг текстов, написанных одним и тем же лицом. С другой стороны, записи демонстрируют (с учетом вышеописанной ситуации «инкогнито», связанной с матрешечной структурой «Гамлета») осознание возможностей дискурсивной игры в пределах цепочки «автор — нарратор — персонаж — читатель / зритель», особенно если в текст лирического (лиро-эпического) произведения ввести театральные элементы:

Свита Фальстафа и «Макбет». (Единство метода, т. е. нечто, что знает автор, но чем он не собирается делиться с читателем, что не входит в замысел данного произведения.); Не включенная в трагедию предыстория леди Макбет, о кот<орой> автор тем не менее все время помнит (ребенок и «я сама бы это сделала, если бы он не был похож на моего отца») и знание т о г о ж е автора по поводу своры Фальстафа (театр<альная> труппа) — это явления одного порядка (единство метода) [Записные книжки, с. 230, 232].

Представляется, что процитированные записи связаны с определенными теоретическими проблемами. Прежде всего, обращает на себя внимание настойчивое стремление Ахматовой сформулировать свой творческий метод. В прозе о «Поэме без героя» («Pro domo mea») представлены как фрагментарные, так

и связные рассуждения о композиционно-структурных особенностях создаваемого ею текста. Например: «...и только сегодня мне удалось окончательно сформулировать особенность моего метода в “Поэме...”». Ничего не сказано в лоб: сложнейшие и глубочайшие вещи изложены не на десятках страниц, как они привыкли, а в двух стихах, — но всем понятно, о чем идет речь и что чувствует автор» [Ахматова, 1998, т. 3, с. 243].

В этом высказывании, на наш взгляд, изложен не только принцип суггестивности поэтического образа. Ахматова, рассуждая об отличительных чертах своего и шекспировского методов, по сути, оперирует категориями нарратологии, отделяя повествователя как носителя знания о событиях от «героя» повествования, лишенного знания о тенденциях развития и о завершении событий. Речь идет о нарративной установке автора художественного текста — о той степени, с которой в тексте вербально может быть выражено авторское «всезнание», иными словами — об уровне выхода автора за пределы сюжетно-ситуативных границ. Думается, что эту проблему Ахматова решала для себя в Части первой «Поэмы без героя», когда подчеркивала линию авторского всеведения в повествовании о «трагедии 13-ого года»:

Сколько гибелей шло к поэту,
Глупый мальчик: он выбрал эту, —
Первых он не стерпел обид,
Он не знал, на каком пороге
Он стоит и какой дороги
Перед ним откроется вид...

[Там же, с. 188]

Дискретность и распыленность авторского «я» в «Поэме без героя» только подчеркивают особый нарративный тип представления художественного материала: активизированы элементы аукториального дискурса — обращения к читателю, к персонажам, комментарии о (к) самой поэме, оценки изображаемого и т. п.

Итак, внимание Ахматовой к «загадке Шекспира», в которой она разделяла позицию сторонников «антишекспировской теории», было связано и с вопросом о том, насколько в сознании читателя и в структуре текста лирический субъект должен и может быть сопряжен с личностью автора. Думается, что свойственная лирике размытость субъектно-объектных отношений между автором и лирическим героем была болевой точкой для Ахматовой. Маргариту Алигер, бывавшую у Ахматовой весной 1946 г., «поразила» ее заметка «о полной обнаженности и незащищенности лирического поэта, что в этой-то обнаженности и заключается суть лирики, что лирик сам подставляет себя под удар, обнажая самое личное и сокровенное» [Алигер, с. 354].

С этой точки зрения интересна интерпретация Ахматовой «Каменного гостя» А. С. Пушкина, в которой она соединила биографический мир Пушкина с миром его трагедии [Золян], а возможность такого подхода обосновала (среди прочего) «лирическим началом этой трагедии» [Ахматова, 2002, т. 6, с. 112]. Вопрос о том,

почему Пушкин не напечатал «Каменного гостя» при жизни, Ахматова также связывает с тем, что это драма «самопризнания», «воплощение внутренней личности» автора [Ахматова, 2002, т. 6, с. 117]. Здесь можно полемизировать по поводу неопубликованных лирических и лиро-эпических фрагментов самой Ахматовой. Обладают ли они, как полагает С. А. Коваленко, принципиальной эстетикой незавершенности, направленной на вовлечение читателя в процесс сотворчества [Ахматова, 1998, т. 3, с. 460]? Или речь должна идти о текстах, которые, как пишет Ахматова в пушкинских штудиях, остаются «в рукописи независимо от их качества» [Ахматова, 2002, т. 6, с. 112]? Думается, что в «упря-танных» в рукописи поэтических (и прозаических) осколках сказывалось нежелание поэта «обнажать “раны своей совести” перед миром (на что, в какой-то степени, обречен каждый лирический поэт)» [Там же].

Возвращаясь к ахматовской «зависти» в отношении Шекспира (удалось-таки «скрыться!»), скажем, что это была, вероятно, «зависть» к исторически сложившемуся образу (и литературному имени) творца: гениальный драматург и поэт, не имеющий ни достоверного портрета, ни доподлинной биографии, не оставивший ни писем, ни рукописей, притягательный в своей загадочности, т. е. Шекспир — вариант «поэта Вообще» [Ахматова, 1998, т. 3, с. 217], идеал, недо-стижимый в эпоху публичной презентации черновиков, воспоминаний, пере-писки и дневников. Думается, что сосредоточенность на «загадке Шекспира» побуждала Ахматову к созданию собственного эталонного (в ее понимании) образа и к утверждению того статуса своей поэзии внутри русской культуры, который представлялся ей наиболее уместным.

Источники

- Алигер М. «В последний раз» // Воспоминания об Анне Ахматовой / сост. В. Я. Виленкин и В. А. Черных ; коммент. А. В. Курт и К. М. Поливанова. М. : Сов. писатель, 1991. С. 349–367.
- Ахматова А. Сочинения : в 2 т. / под общ. ред. Н. Н. Скотова ; сост., подгот. текста М. М. Кра-лина. М. : Правда, 1990. Т. 1 : Стихотворения и поэмы.
- Ахматова А. Собрание сочинений : в 6 т. / сост., подгот. текста, коммент., ст. Н. В. Королевой. М. : Эллис Лак, 1998–2002.
- Ахматова А. Малое собрание сочинений. СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2016.
- Герштейн Э. Г. В Замоскворечье // Воспоминания об Анне Ахматовой / сост. В. Я. Виленкин и В. А. Черных ; коммент. А. В. Курт и К. М. Поливанова. М. : Сов. писатель, 1991. С. 545–555.
- Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966) / сост. и подгот. текста К. Н. Суворовой ; вступ. ст. Э. Г. Герштейн. М. ; Torino : Giulio Einaudi Editore, 1996.
- Ивановский И. Анна Ахматова // Воспоминания об Анне Ахматовой / сост. В. Я. Виленкин и В. А. Черных ; коммент. А. В. Курт и К. М. Поливанова. М. : Сов. писатель, 1991. С. 614–626.
- Муравьев В. С. Воспоминания об Анне Ахматовой. Расшифровка видеозаписи. Беседа с О. Е. Рубинчик 23 марта 2000 г. // Анна Ахматова: последние годы. Рассказывают Виктор Кривулин, Владимир Муравьев, Томас Венцлова. СПб. : Невский диалект, 2001. С. 60–70. URL: <http://www.akhmatova.org/articles/muraviev2.htm> (дата обращения: 28.05.2019).
- Рецентер В. «Это для тебя на всю жизнь...» (А. Ахматова и «Шекспировский вопрос») // Воспоминания об Анне Ахматовой / сост. В. Я. Виленкин и В. А. Черных ; коммент. А. В. Курт и К. М. Поливанова. М. : Сов. писатель, 1991. С. 648–661.

Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой : в 3 т. 5-е изд., испр. и доп. Т. 2. М. : Согласие, 1997.
Шекспир У. Сонеты : на англ. яз. с парал. рус. текстом. М. : Радуга, 1984.

Исследования

Аникст А. А. Шекспир. М. : Молодая гвардия, 1964. URL: <http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/FRUS.FRUS1941v01> (дата обращения: 16.08.2019).

Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М. : Прогресс, 1989.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986.

Валери П. Об искусстве. М. : Искусство, 1976.

Вудманси М. Гений и копирайт // Новое лит. обозрение. 2001. № 48. С. 35–48.

Глёкин Г. В. Что мне дано было... Об Анне Ахматовой. М. : Азбуковник, 2015.

Золян С. Пушкин в мирах ахматовской интерпретации // Золян С., Лотман М. Исследования в области семантической поэтики акмеизма. Таллинн : Изд-во Таллин. ун-та, 2012. (Acta Universitatis Tallinnensis. Humaniora). С. 201–280.

Иванов Д. А., Макаров В. С., Радлов С. Д. Шекспир и «шекспиры» // Иностранная литература. 2018. № 8. С. 120–184.

Коваленко С. Анна Ахматова (Личность. Реальность. Миф) // Анна Ахматова: Pro et Contra : в 2 т. Т. 1 / сост. С. Коваленко. СПб. : РХГИ, 2001. С. 2–52.

Михайлова Г. Стихотворные посвящения Анны Ахматовой в социо-культурном пространстве 1940–1960-х годов // Literatūra. 2010. Nr. 52 (2). С. 63–79.

Немировский И. В. Творчество Пушкина и проблема публичного поведения поэта. СПб. : Гиперион, 2003.

Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. М. : Искусство, 1990.

Пешков И. В. F1, или Книга доказательств: теорема Шекспира как лемма авторства. М. : Рипол-Классик, 2015.

Тименчик Р. Д. Последний поэт: Анна Ахматова в 60-е годы : в 2 т. 2-е изд., испр. и расшир. Т. 1. М. ; Иерусалим : Мосты культуры / Гешарим, 2014.

Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М. : Касталь, 1996.

Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889–1966. 2-е изд., испр. и доп. М. : Индрик, 2008.

Шекспир и русская культура / под ред. М. П. Алексеева. М. ; Л. : Наука, 1965.

McCrea S. The Case for Shakespeare: The End of the Authorship Question. Westport, Conn. : Praeger, 2005.

Shapiro J. Contested Will: Who Wrote Shakespeare? New York : Simon & Schuster ; London : Faber and Faber, 2010.

Smith E. The Shakespeare Authorship Debate Revisited // Literature Compass. 5 (April). 2008. P. 618–632.

Valéry P. Questions de Poésie // Œuvres I / éd. établie par J. Hytier. Paris : Gallimard : Bibliothèque de la Pléiade, 1957. P. 1280–1294.

References

Alekseev, M. P. (Ed.). (1965). *Shakespeare i russkaia kul'tura* [Shakespeare and Russian Culture]. Moscow; Leningrad: Nauka. (In Russian)

Anikst, A. A. (1964). *Shakespeare* [Shakespeare]. Moscow: Molodaia gvardija. Retrieved from <http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/FRUS.FRUS1941v01>. (In Russian)

Bakhtin, M. M. (1986). *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian)

- Barthes, R. (1989). *Izbrannye raboty: Semiotika: Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress. (In Russian)
- Chernykh, V. A. (2008). *Letopis' zhizni i tvorchestva Anny Akhmatovoi. 1889–1966* [A Chronicle of Life and Creative Activity of Anna Akhmatova. 1889–1966]. Moscow: Indrik. (In Russian)
- Foucault, M. (1996). *Volia k istine: po tu storonu znaniia, vlasti i seksual'nosti. Raboty raznykh let* [The History of Sexuality: The Will to Knowledge. Works from Various Years]. Moscow: Kastal. (In Russian)
- Glyokin, G. V. (2015). *Chto mne dano bylo... Ob Anne Akhmatovoi* [What Was Given to Me... About Anna Akhmatova]. Moscow: Azbukovnik. (In Russian)
- Ivanov, D. A., Makarov, V. S., & Radlov, S. D. (2018). Shekspir i “shekspiry” [Shakespeare and “Shakespeares”]. *Inostrannaia literatura*, 8, 120–184. (In Russian)
- Kovalenko, S. (2001). Anna Akhmatova (Lichnost'. Real'nost'. Mif) [Anna Akhmatova (Personality. Reality. Myth)]. In S. Kovalenko (Comp.), *Anna Akhmatova: pro et contra* (Vols. 1–2). (Vol. 1, pp. 2–52). St Petersburg: RASG. (In Russian)
- McCrea, S. (2005). *The Case for Shakespeare: The End of the Authorship Question*. Westport, Conn.: Praeger.
- Mikhailova, G. (2010). Stikhotvornye posviashcheniia Anny Akhmatovoi v sotsio-kul'turnom prostranstve 1940–1960-kh godov [Anna Akhmatova's Dedications in Sociocultural Space (1940s–1960s)]. *Literatūra*, 52 (2), 63–79. (In Russian)
- Nemirovsky, I. V. (2003). *Tvorchestvo Pushkina i problema publichnogo povedeniia poeta* [Pushkin's Lyrical Poetry and the Problem of the Poet's Public Behaviour]. St Petersburg: Giperion. (In Russian)
- Pasternak, B. (1990). *Ob iskusstve. “Okhrannaia gramota” i zametki o khudozhestvennom tvorchestve* [On Art. Safe Conduct and Notes on Art and Creative Work]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian)
- Peshkov, I. V. (2015). *F1, ili Kniga dokazatel'stv: teorema Shekspira kak lemma avtorstva* [F1, or the Book of Evidence: Shakespeare's Theorem as a Lemma of Authorship]. Moscow: Ripol-Klassik. (In Russian)
- Shapiro, J. (2010). *Contested Will: Who Wrote Shakespeare?* New York: Simon & Schuster; London: Faber and Faber.
- Smith, E. (2008, April). The Shakespeare Authorship Debate Revisited. *Literature Compass*, 5, 618–632.
- Timenchik, R. D. (2014). *Poslednii poet. Akhmatova v 1960-e gody* [The Last Poet: Anna Akhmatova in the 1960s] (Vol. 1). (2nd ed.). Moscow; Jerusalem: Mosty kul'tury / Gesharim. (In Russian)
- Valéry, P. (1957). Questions de Poésie. In P. Valéry, *Œuvres I* (pp. 1280–1294). Paris: Gallimard; Bibliothèque de la Pléiade. (In French)
- Valéry, P. (1976). *Ob iskusstve* [On Art]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian)
- Woodmansee, M. (2001). Genii i kopirait [The Genius and the Copyright]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 48, 35–48. (In Russian)
- Zolyan, S. (2012). Pushkin v mirakh akhmatovskoi interpretatsii [Pushkin in the Worlds of Akhmatova's Interpretations]. In S. Zolyan, & M. Lotman, *Issledovaniia v oblasti semanticheskoi poetiki akmeizma* [Studies in the Semantic Poetics of Acmeism] (pp. 201–280). Tallinn: Tallinn University Press. (In Russian)

Михайлова Галина Павловна

доктор гуманитарных наук, профессор
кафедры русской филологии
Институт языков и культур стран
Балтийского региона
Вильнюсский университет
LT-01131, Литва, Вильнюс,
ул. Университето, 5
E-mail: galina.michailova@flf.vu.lt

Mikhailova, Galina Pavlovna

PhD (Humanities), Professor
Department of Russian Philology
Institute for the Languages and Cultures
of the Baltic
Vilnius University
5, Universiteto Str.,
LT-01131 Vilnius, Lithuania
Email: galina.michailova@flf.vu.lt